

De l'ethnographie à l'ethnomusicologie

Les notes de terrain d'André Schaeffner au début des années 1930

From ethnography to ethnomusicology : André Schaeffner's field notes from the early 1930s

Brice Gérard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22219>

DOI : 10.4000/lhomme.22219

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2009

Pagination : 139-173

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Brice Gérard, « De l'ethnographie à l'ethnomusicologie », *L'Homme* [En ligne], 191 | 2009, mis en ligne le 01 janvier 2011, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22219> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.22219>

De l'ethnographie à l'ethnomusicologie

Les notes de terrain d'André Schaeffner au début des années 1930

Brice Gérard

ANDRÉ SCHAEFFNER a participé aux missions Dakar-Djibouti (1931-1933) et Sahara-Soudan (1935) et a pu, dans ce cadre, observer les aspects variés de plusieurs ensembles de pratiques musicales d'Afrique. Après avoir exposé en introduction quelques éléments de ce contexte historique et scientifique, nous présenterons les notes de terrain de Schaeffner et la méthodologie utilisée dans ses observations, à partir de deux fonds d'archives dont l'un est aujourd'hui en cours d'inventaire. Il s'agira de caractériser et d'analyser l'étude qu'il a alors entreprise des musiques rencontrées.

Les missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan ont été dirigées par l'ethnologue Marcel Griaule, qui a imposé à ses différents collaborateurs une méthode ethnographique précisément définie¹. Marcel Griaule, formé notamment auprès de Marcel Mauss dont il a suivi les cours d'ethnographie descriptive à l'Institut d'ethnologie, a pour la première fois recueilli des informations, entre 1926 et 1928, auprès de quelques lettrés éthiopiens de passage à Paris. Ces informations ont d'abord été notées au brouillon sur un petit carnet, puis recopiées sur des fiches cartonnées portant un titre thématique, le nom de l'informateur et parfois la date de

1. Pour une présentation détaillée de cette méthode, voir Jolly (2001-2002), sur lequel nous appuyons ici principalement. Cet article de la revue *Gradhiva* fait significativement partie du dossier « Archives et anthropologie » établi et présenté par Jean Jamin et Françoise Zonabend, qui donne la mesure de l'importance accordée depuis peu aux archives de l'ethnologie, et en particulier aux notes de terrain des ethnologues. Pour une mise en perspective de l'ensemble, voir Jamin & Zonabend (2001-2002).

— Je remercie Esteban Buch, mon directeur de thèse à l'École des hautes études en sciences sociales, et Jean Jamin, pour leur lecture attentive et leurs suggestions.

la rédaction. Ces fiches descriptives abordaient divers sujets et s'inscrivaient dans la perspective monographique prônée par Mauss. Au cours de son premier terrain, une mission de six mois en Éthiopie en 1928-1929, et des différentes missions qui se sont succédé, Griaule a conservé comme base méthodologique l'élaboration de telles fiches thématiques, destinées à servir de matériau pour des publications ultérieures².

La mission Dakar-Djibouti est la première des missions dirigées par Griaule à laquelle participe André Schaeffner³. Entre mai 1931 et janvier 1933, elle traverse l'Afrique d'ouest en est en s'arrêtant assez longtemps en pays dogon et en Éthiopie. Le protocole méthodologique mis en place, hérité des pratiques déjà éprouvées par Griaule, implique que chaque collaborateur rédige des fiches sur des thèmes variés et les verse dans un fichier commun⁴. Durant les deux mois passés en pays dogon, en octobre et novembre 1931 dans la petite agglomération de Sanga, les différents collaborateurs mettent en pratique la « méthode Griaule », en se répartissant des sujets d'observation. Griaule, chef de mission, travaille par exemple sur les jeux, les masques et le totémisme. Michel Leiris, secrétaire archiviste, étudie la circoncision et la langue secrète des Dogon. André Schaeffner se concentre sur la musique, en travaillant isolément (pour décrire par exemple un instrument de musique) ou en même temps que ses collaborateurs (pour noter par exemple les aspects musicaux d'une cérémonie observée collectivement).

Quelques années plus tard, la mission Sahara-Soudan traverse le désert algérien, s'installe en pays dogon de février à mars 1935 et met en œuvre le même protocole méthodologique.

2. Éric Jolly (2001-2002 : 82) indique que les publications de cette époque conservent elles-mêmes l'aspect d'une succession de fiches « accolées et classées par rubrique » et cite un passage révélateur de Griaule dans *Jeux et divertissements abyssins* (publié en 1935 et réunissant des données collectées entre 1926 et 1932) : « C'est dire si je considère comme hors de mon sujet de dégager le caractère des jeux abyssins. J'estime que l'ethnographe, même après la plus ample moisson, peut s'abstenir de systématiser [...]. Il est d'ailleurs juste temps que des ethnographes se consacrent entièrement à l'observation pure et simple des faits et laissent à d'autres spécialistes le soin d'utiliser leurs documents, quitte à maintenir avec ces derniers une étroite liaison. C'est dire aussi que [...] j'ai tenu à exposer les faits dans cet ouvrage à peu près comme ils ont été notés dans les fiches constituées sur place » (Griaule 1935 : 5-6).

3. Sur la mission Dakar-Djibouti dans son ensemble, voir Jamin (1996).

4. Ces fiches ont alors un format standard : il s'agit de feuillets quadrillés de 13,4 x 19,2 cm, extraits d'un carnet manifold (seul le recto est utilisé). Elles correspondent à la réécriture de notes prises au brouillon et les membres de la mission doivent en principe déposer leurs fiches originales dans le fichier commun, puis transmettre leurs doubles sur carbone au collaborateur qui travaille sur le sujet concerné. Dans ce contexte, le nom du rédacteur d'une fiche n'apparaît jamais, et on retrouve seulement, comme indications en haut du feuillet, le lieu, le nom de l'informateur et le titre thématique.

Quand il gagne pour la première fois l'Afrique en 1931, André Schaeffner, né en 1895, n'a aucune expérience ethnographique directe. Sa mère lui a enseigné le solfège et le piano dès l'âge de quatre ans, et l'a ensuite placé auprès de professeurs privés. Plus tard, l'École du Louvre occupe une place importante dans sa formation, notamment les cours de l'archéologue et historien des religions Salomon Reinach, qui « promeut une archéologie scientifique fondée sur la collecte et la classification systématique d'objets, et sur les méthodes philologiques appliquées aux textes anciens » (Roueff 2006 : 75)⁵. Par ailleurs, l'inscription aux cours de composition de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum, après la guerre, permet à Schaeffner de faire une découverte déterminante : à son entrée, d'Indy, décelant chez lui des faiblesses rythmiques, lui a en effet conseillé de suivre les cours de « solfège rythmique » d'Albert Jeanneret, ce qui l'initie à la gymnastique rythmique⁶. Cette expérience a sans doute compté dans le désir ultérieur de Schaeffner d'appréhender la musique comme une performance (et non comme un texte, s'opposant ainsi à ce qu'Olivier Roueff appelle le « graphocentrisme philologique »).

Des relations communes sont probablement à l'origine de la rencontre, en 1925, avec Georges Henri Rivière, qui permet à Schaeffner d'intégrer à la fin des années 1920 le champ, complètement nouveau pour lui, de l'ethnographie⁷. Le Musée d'ethnographie, fondé à Paris par Ernest-Théodore Hamy en 1877, est installé après l'Exposition universelle de 1878 au Palais du Trocadéro. Quand l'américaniste Paul Rivet est nommé titulaire de la chaire d'anthropologie du Muséum national d'histoire naturelle (1929), il obtient le rattachement à sa chaire du Musée d'ethnographie du Trocadéro, dont il devient ainsi directeur. Pour entreprendre la rénovation et la réorganisation du musée, il fait appel à Georges Henri Rivière, qui demande à son tour à Schaeffner, la même année, d'entrer au musée pour s'occuper des instruments de musique présents dans les collections.

5. Nous suivons ici complètement Olivier Roueff sur la présentation de la formation intellectuelle de Schaeffner.

6. Olivier Roueff souligne l'importance pour Schaeffner des conceptions « philosophico-musicales » élaborées par Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) et mises en pratique dans les cours dispensés par Albert Jeanneret : « Alors que le solfège dominant envisage la musique comme une langue, dont il faut en premier lieu apprendre l'alphabet (les notes) puis les règles d'association (gammes, modes, accords, rythmes... jusqu'au "plus complexe" : chiffrages, contrepoint...), Jaques-Dalcroze préconise de commencer avec des exercices gymniques qui associent un mouvement corporel à un mouvement sonore (décomposant ainsi non seulement des notes, mais des rythmes, des intensités, des timbres...) – d'apprendre le "sens musical" avant la "musique" » (Roueff 2006 : 78).

7. Schaeffner publie son premier livre, *Le Jazz*, en 1926 (cf. Schaeffner 1988) ; le goût partagé pour cette musique est sans aucun doute pour beaucoup dans l'affinité existant entre les deux hommes.

Deux articles du *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, parus en 1931, sont signés « André Schaeffner. Chargé du service d'organologie musicale au Musée d'ethnographie du Trocadéro »⁸. Quand il rejoint la mission Dakar-Djibouti en août 1931, Schaeffner vient donc d'intégrer une institution majeure dans le champ de l'ethnologie, et ce par le biais de la musique et, plus précisément, de l'organologie.

Les notes de terrain de Schaeffner sont aujourd'hui consultables dans deux fonds qu'abrite la bibliothèque Éric-de-Dampierre du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (MAE, Université Paris 10-Nanterre). Le fonds Marcel-Griaule, numérisé, contient les fiches rédigées par les collaborateurs des différentes missions qui se sont soumis au protocole défini par Griaule. On notera au passage que toutes les fiches de la mission Sahara-Soudan (1935) ont été incorporées au fichier « Dogô » abritant déjà les fiches de la mission Dakar-Djibouti (1931-1933) qui correspondent au pays dogon. Le critère de classement étant uniquement thématique, il est parfois difficile de situer la provenance des fiches⁹. Le second corpus est le fonds Dakar-Djibouti, constitué au retour de la mission du même nom. Principalement composé de fiches et de photographies, il a été déposé par Marcel Griaule et les membres de l'équipe dans la Salle d'Afrique noire du Musée de l'Homme pour être mis à la disposition de l'ensemble des chercheurs travaillant sur le domaine, qu'ils aient ou non participé à la mission. Des fiches sur le Cameroun, le Sénégal et le Soudan complètent parfaitement les documents rassemblés dans le fonds Marcel-Griaule qui ne couvrent pas cette partie de la mission. Certaines fiches postérieures ont également été insérées dans les fichiers¹⁰.

8. « Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique », *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, janvier 1931, 1 : 21-25 ; et « Note complémentaire [à un article d'Henri Labouret] », *Bulletin...*, juillet 1931, 2 : 52-55. L'ensemble des numéros dudit *Bulletin*, créé en janvier 1931, a été réimprimé en fac-similé aux éditions Jean-Michel Place en 1988, avec une préface de Jean Jamin, qui indique notamment qu'il s'agit de la « première publication spécialisée en muséologie ethnologique » en France (Jamin 1988 : xx).

9. Fonds Marcel-Griaule, Bibliothèque Éric-de-Dampierre, MAE, Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, France. Le fonds sera désigné plus bas, ainsi que dans les légendes des illustrations, par FMG.

10. Fonds Dakar-Djibouti (désigné plus bas, ainsi que dans les légendes des illustrations, par FDD), Bibliothèque Éric-de-Dampierre, MAE, Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, France. Je remercie Marie-Dominique Mouton, responsable de la bibliothèque et des archives, de m'avoir donné accès à ces archives qui n'avaient pas été encore exploitées et qui sont aujourd'hui en cours d'inventaire. Par ailleurs, les fiches choisies dans ce texte pour illustration ont été reproduites avec son aimable autorisation et celle des ayants-droit.

On peut lire aujourd'hui environ 330 fiches rédigées par Schaeffner : 73 dans le fonds Marcel-Griaule, 256 dans le fonds Dakar-Djibouti. Celles du premier fonds ont un contenu ethnographique et portent un titre renvoyant principalement aux rites observés (« Circoncision », « Fête des semailles », etc.). Elles n'abordent pas toujours la musique, contrairement aux fiches du second fonds, presque toutes intitulées « Musique » ou « Musique : instruments ». Même si quelques-unes portent seulement des transcriptions musicales ou décrivent des rites, la majorité des fiches du fonds Dakar-Djibouti concerne les instruments de musique. Leur contenu est cependant assez varié, puisque certaines, par exemple, sont des listes de vocabulaire, alors que d'autres proposent des descriptions précises d'instruments, ou que d'autres encore livrent une « topo-organographie » que nous définirons plus loin.

Avant de revenir précisément sur l'ensemble de ces fiches rédigées par André Schaeffner, il convient de faire un dernier détour et d'aborder une problématique majeure dans l'ethnomusicologie contemporaine. Il est d'usage, quand on présente l'histoire de l'ethnomusicologie, de distinguer trois écoles avant la Seconde Guerre mondiale¹¹ : l'école de Berlin (qui comparait les échelles et les structures de différents systèmes musicaux, sans recours à des données relevant de l'ethnologie), l'école nord-américaine (qui considérait le fait musical comme un fait culturel parmi d'autres) et l'école est-européenne (qui visait à une typologie des formes musicales, en étudiant par exemple les multiples versions d'une même pièce). En prenant en compte ces héritages et l'évolution de la discipline, plusieurs auteurs considèrent qu'il faut nettement distinguer, pour la période qui s'ouvre en 1945, l'« anthropologie musicale » de l'« ethnomusicologie » (voir, par exemple, Alvarez-Péreyre & Arom 2007b : 44) : la première aborde le phénomène musical principalement comme un fait social alors que la seconde l'appréhende surtout comme un système formel. D'autres expressions sont parfois utilisées pour désigner ces deux tendances. À titre d'exemple, Bernard Lortat-Jacob, dans une présentation largement historique de l'ethnomusicologie (cette fois au sens large) en France, soutenait que les ethnomusicologues, encore à cette date, se classaient eux-mêmes dans l'un ou l'autre « camp » (1990 : 289-290) : certains s'affirmaient « musicologues de l'ethnique » (ils « limitent volontairement leur champ d'analyse à la substance musicale elle-même et usent d'un outillage conceptuel hérité directement de la musicologie classique »), d'autres se considéraient « ethnologues du musical » (« conscients des limites

11. Pour une présentation classique, voir Boilès & Nattiez (1977). Pour une présentation synthétique et plus récente, voir Alvarez-Péreyre & Arom (2007b : 33-43).

de la musicologie classique, [ils] abordent la musique dans ses différents aspects ethnologiques »). Plus généralement, on peut avancer que la question théorique de l'articulation entre musical et extra-musical constitue un enjeu épistémologique majeur dans l'ethnomusicologie de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle.

C'est précisément la dimension épistémologique qui caractérise les deux questions que nous voudrions poser, comme les deux faces d'une même problématique, pour guider l'étude des fiches rédigées par Schaeffner en mission et rassemblées dans les deux fonds étudiés. Une « ethnomusicologie » se dégage-t-elle de la pratique ethnographique ? De quelle « ethnomusicologie » s'agit-il ? Pour y répondre, on peut distinguer cinq domaines qui rassemblent indissociablement des ensembles homogènes d'objets et les outils mobilisés pour les observer : on abordera successivement les rites, la terminologie, les instruments de musique, les répertoires musicaux et enfin les transcriptions et les enregistrements. C'est seulement au terme de ce parcours que nous pourrions définir le mot « ethnomusicologie » en prenant complètement en compte son historicité.

Rites

Plusieurs ensembles de fiches contiennent la présentation et la description, souvent minutieuse, de différents rites où la musique occupe une place très variable. Dans une vingtaine de fiches aujourd'hui numérisées dans le fonds Marcel-Griaule, Schaeffner décrit par exemple le rite de circoncision à Sanga¹². Ce rite est présenté dans les deux premières fiches (la périodicité, les acteurs, les préparatifs...). On peut y lire : « Époque : tous les trois ans, après avoir récolté le mil et avoir semé les oignons » ou « Âge : entre 9 et 14 ans, quand les enfants sont sortis de l'école » (Fiche 1). Quelques fiches livrent ensuite une description au présent, globalement chronologique : « Le circonciseur s'assoit par terre en face de l'enfant, entoure la verge d'un fil et tire celui-ci avec l'orteil du pied gauche et coupe à l'aide d'un couteau ordinaire tenu de la main droite, la main gauche tirant le prépuce. Avant de couper il dit à l'enfant de ne pas crier » (Fiche 3). Enfin, à partir de la fiche 7, des notes précisent différents points ; la fiche 9 propose quant à elle un plan précis du lieu de circoncision (on y discerne facilement la position des pères, des frères, etc.). Schaeffner se fait donc ici l'ethnographe attentif d'un rite où la musique n'apparaît pas, en inscrivant ses observations dans un cadre descriptif utilisé ailleurs de façon systématique.

12. Fichier Dogô (1931-1937), Circoncision 4 (vingt-cinq fiches, toutes écrites par Schaeffner, numérotées de 1 à 20, puis de 1 à 5).

Dans le même fichier, quinze autres fiches détaillent différentes étapes, toujours à Sanga, de la fête des semailles (dénommée *bulu*)¹³. Après une période de vingt jours, durant laquelle des garçons ont frappé du tambour, matin et soir, au pied d'un baobab, la fête elle-même s'étend sur cinq journées dont le contenu est décrit successivement. Le premier jour, par exemple :

« Le soir avant le coucher du soleil, le père verse de la crème de mil sur l'autel. Pendant ce temps les enfants sont au baobab comme de coutume. Ils reviennent au village, en frappant de leurs instruments et demandent de la crème de mil, suivis des filles portant de grandes calebasses dans lesquelles la crème de mil est versée ».

Schaeffner note des sacrifices d'animaux l'après-midi du deuxième jour (« aucun chant pendant le sacrifice ») ou de « bruyantes salutations entre hommes et femmes dans les rues et dans les cases » le troisième jour. Deux danses occupent les deux derniers jours ; la description de la seconde d'entre elles, la danse du *lebegono*, commence dans une fiche où Schaeffner présente le lieu, les déplacements des danseurs et les types d'instruments (la batterie de percussions) qui les accompagnent (cf. Illustration 1)¹⁴.

La suite immédiate de la fête achève la description (« Dès le lendemain du *lebegono*, s'il a plu beaucoup, on commence à défricher et à semer les champs »), qui est suivie de quelques notes précisant différents points. La première de ces notes est, comme pour le rite de circoncision, un plan du lieu de danse, où l'on discerne le tas de pierres et le baobab, le cercle des tambours, puis, à distance, les deux cercles des hommes et des femmes (cf. Illustration 2).

On trouve des plans ou des schémas comparables dans des travaux ethnomusicologiques récents, qui s'attachent à donner, au moyen de supports variés, une image fidèle de telle ou telle pratique musicale (avec ou sans danse)¹⁵. Mais, dans les fiches présentées ici, la description de la danse apparaît comme intégrée dans la présentation générale et assez complète de la fête dans son ensemble, ce qui confirme l'impression que Schaeffner s'applique à rendre compte des rites dans leurs différents aspects et non seulement dans leur dimension musicale.

13. FMG, Dogô (1931-1937), Fête des semailles (*bulu*) ; on renvoie, pour les citations et les deux reproductions qui suivent, à l'ensemble des quinze fiches, toutes écrites par Schaeffner, sans pagination.

14. Les deux Ogol dont il est question sont Ogolda et Ogoldoniu, deux des villages constituant Sanga Dolo ; on aborde plus loin le renvoi, dans les fiches, à la terminologie vernaculaire.

15. À titre d'exemple, on peut lire Lortat-Jacob (1994) qui étudie les liens entre fête et musique dans le Maroc berbère, la Sardaigne et la Roumanie, à partir d'un matériau rassemblé à l'occasion de nombreuses missions ; la figure 1 (p. 37) est le plan d'une place de village pendant les grandes fêtes d'été, au Maroc, permettant de situer cinq types d'intervenants : un poète-chanteur, le chœur des hommes et celui des femmes (« hommes et femmes du chœur sont également danseurs »), les musiciens instrumentistes et le public.

dogô RITES ~~rites~~, fête des semailles Sāga dolo 42
 55 ans (2018) / champ du bōgon = ⁽¹²⁾ogomine (mine - champ)
 Sur ce champ, à quelques centimètres du bord de la route
 passant entre les 2 Ogol, à moins de vingt mètres du barbab
 dénommé adama ou addama, se trouve un tas de
 pierres considéré comme lebe. Le lebe est de centre
 à une danse circulaire, dite lebegonō (gonō = tour)
 composée de 3 fils indienne concentriques et concentrique
 En partant du centre, la batterie (gryna, Grytola, gombay)
 les hommes par ordre d'âge, les femmes ^{sans sauter} également. Les
 trois cercles ne sont pas fermés. On forme 3 frs. Sans
 des cercles : contraire aux aiguilles d'une montre. Le 1^{er}
 cercle enferme le tas de pierres et un barbab vrin (vin
 plan). Les cercles des hommes et des femmes
 embrassent le barbab adama.

Illustration I

Description du lebegono

FMG, Dogô – Rites : fête de semailles (4)

degré RITES ~~rites~~: fête des semences

Notiz 1. Plan du lieu de d'arriver au Centre

A. gros baobab (de 5 à 7 m, 50 de diam)
d'innomé adama

B. tas de pierres du labe

$C = \text{Carobab}$

D. gros barbe ^{champ}
denom. cinco

E. rocher sur lequel les
hommes mangent du
poisson séché (angnito)

Handwritten: ~~Handwritten text, possibly "Handwritten text" or "Handwritten text" with a signature.~~

Pennin

Sāja dolo
 ↙ ↑ ↗
 Ogoldomin

und des
hiesigen
Femmes

33

卷

hogen

$$\frac{1}{2}$$

か



1

Illustration 2

Plan du lieu de danse du lebegono
FMG, Dogô – Rites : fête de semailles (8)

Parfois, la notation de quelques éléments de signification suspend le cours de ce type de description linéaire, comme dans une des fiches du fonds Marcel-Griaule qui décrivent plusieurs rites liés au renard pâle¹⁶. Schaeffner y expose l'enterrement d'un renard en indiquant que plusieurs hommes, dont un joueur de tambour, tournent en rond après le coucher du soleil :

« Après chaque tour les hommes s'accroupissent face au centre du cercle, en prononçant les formules de salutation. Au centre du cercle, par terre une tige de petit mil coupée en 3 morceaux, disposés en côtés de pyramide ».

Dans la fiche suivante, il note que « lors de l'enterrement du yurugu, la pyramide faite d'une tige de petit mil coupée en 3 représente la maison du yurugu ».

Malgré la présence de ces quelques premiers éléments d'interprétation, sans doute délivrés par les informateurs mentionnés dans certaines fiches, et conformément aux objectifs de l'enquête ethnographique définis par Griaule, c'est la dimension descriptive qui domine dans l'ensemble des notes prises par Schaeffner ; et, dans ce cadre, la musique, même quand elle occupe une place importante (dans le déroulement d'un rite ou comme centre d'intérêt majeur de l'ethnographe), est un objet permettant, parmi d'autres objets, de comprendre une culture.

Terminologie

Les reproductions qui précèdent ont déjà montré la prise en compte de la terminologie vernaculaire¹⁷ dans l'observation ethnographique. D'une façon plus systématique et qui vise manifestement une certaine exhaustivité, le fonds Dakar-Djibouti révèle que Schaeffner a établi plusieurs lexiques dans différentes fiches consacrées chacune à un thème précis. L'illustration 3 est par exemple la première d'un ensemble de cinq fiches consacrées aux tambours dogon¹⁸.

16. Fichier Dogô (1931-1937), Divination (par le renard pâle) Yurugu. On renvoie ici aux trois fiches (de la onzième à la treizième) rédigées par Schaeffner, rassemblées avec dix-neuf autres principalement écrites par Griaule lui-même. Cet ensemble est une illustration de la « méthode Griaule » consistant à réunir les fiches (non paginées et « anonymes ») de plusieurs collaborateurs sur un même sujet.

17. Généralement soulignée dans les fiches, comme dans l'illustration 1.

18. FDD, 22, cinq fiches intitulées « Musique : instruments (1bis) ». Le fonds n'ayant pas été inventorié quand je l'ai consulté pour élaborer mon analyse, et la plupart des fiches n'étant pas paginées, je propose ici mon propre classement (le fonds est aujourd'hui en cours d'inventaire, mais il est prévu que les fiches restent dans le même ordre). J'ai distingué des ensembles de fiches consacrées au même sujet et j'ai numéroté chacun de ces ensembles (22 dans la référence ci-dessus). J'ai indiqué ensuite le nombre de fiches dans chaque ensemble (ici 5) et leur titre commun. J'ai notamment élaboré ce classement parce que quelques corrections au crayon à papier, sur les fiches, laissent penser que Schaeffner (dont on reconnaît facilement l'écriture) a lui-même classé les deux liasses de fiches (256 en tout), en les regroupant par thème.

Amadiñe et Ambara ne disent qu'on n'appelle pas « tambour » le Koro, parce que celui-ci n'a pas de « peau ».

Boy = le tambour en général, ainsi que le jeu de lithophone

boy-na: [~~na~~ ^{mere du tambour}] = le gros tambour à 2 membranes

~~boy-na~~ boy-kota = le tambour (peau de bœuf ou de vache) qui commence

boy-kumele [tambour rond] = modèle réduit du précédent, tambour d'enfants (peau de bœuf, de vache ou de mouton)

gomboy = tambour d'aisselle (peau de chèvre ou de bœuf)

barba : tambour fait d'une grosse calabasse (peau de biche ou de chèvre)

Kumini : petit tambour d'enfant (peau de rat ou de mouton)

baguette de t. = boy Koro baguette de Kumini = Kumini Keri (Keri = tige de mil).

Les filles dans l'eau ~~font~~ ^{frappent} celle-ci de leurs bras et font un bruit spécial qui ressemblerait à celui que fait une calabasse et qui s'appelle d'ailleurs amra (~~Koro~~) (Koro)

Quand les enfants dansent, ils s'accompagnent sur le Koro.

Illustration 3

Lexique consacré aux tambours
FDD, Dogô – Musique : instruments (I bis)

Les définitions sont assez complètes pour distinguer nettement les types de tambours (différentes tailles, peaux, etc.), mais le renvoi à la terminologie vernaculaire fonde aussi, au moins en partie, la pertinence du regroupement de plusieurs réalités dans un même ensemble, ici sur le plan organologique : plusieurs tambours portent en effet des noms composés à partir du mot *boy*, qui désigne le « tambour en général »¹⁹.

D'autres lexiques exposent par ailleurs des variantes terminologiques, parfois associées à de telles décompositions étymologiques. Dans trois fiches constituant un seul lexique, Schaeffner note par exemple que le trou d'intonation d'une flûte ou d'un sifflet est appelé *bono* ou *bonno*, ou que *boy kokoro* désigne, au même titre que *boy korere*, la « baguette de tambour » ; de même, quand il indique que la batterie de calebasses se dit *kutupele* ou *kudyupele*, il précise la signification de *pele* (« frapper des mains »)²⁰.

Il est donc possible d'établir un lexique assez complet à partir de différentes fiches rédigées par Schaeffner, en regroupant les informations et en éliminant les répétitions. Cet outil permet ensuite de mieux lire et comprendre l'ensemble du fonds d'archives²¹. Il est en effet manifeste que Schaeffner, qui par ailleurs constituait son lexique de façon systématique, n'a pas toujours ressenti la nécessité de traduire la terminologie vernaculaire qu'il employait dans les fiches aujourd'hui rassemblées dans chacun des deux fonds. On le voit bien en relisant l'ensemble de celles consacrées à la fête des semailles, où il écrit par exemple : « Une fois le lebegono dansé, il devient dama de frapper du Kunin jusqu'au prochain bulu (le matin et le soir des précédents jours les enfants avaient continué de frapper leurs Kunin et leurs boy-dunnele sous le baobab) »²².

Il apparaît donc pour l'instant que la matière réunie par Schaeffner, à partir d'une approche ethnographique descriptive et prenant en compte la terminologie vernaculaire, semble destinée à élaborer ce qu'on appellera plus tard une anthropologie musicale (ici de la culture dogon, soumise dans le même temps et plus globalement au protocole d'enquête ethno-

19. C'est notamment le cas des trois instruments de la batterie dont on a vu, dans l'illustration 1, qu'elle accompagnait le *lebegono*, et que l'on retrouve dans ce lexique.

20. FDD, 2, trois fiches intitulées « Musique : instruments ».

21. On voit ici tout l'intérêt du fonds Dakar-Djibouti, qui seul contient les fiches comprenant des lexiques, puisqu'il permet au non-spécialiste de comprendre les fiches du fonds Marcel-Griaule dans lesquelles apparaissent régulièrement des mots non traduits (c'est le cas de la batterie de tambours de l'illustration 1).

22. FMG, Dogô (1931-1937), Fête des semailles (*bulu*).

graphique défini par Griaule)²³. En abordant le domaine de l'organologie telle qu'elle se présente dans les fiches des deux fonds, on peut, cependant, commencer à poser le problème de la spécificité de l'objet musical et des méthodes utilisées pour son observation.

Instruments de musique

Les deux fonds d'archives montrent comment Schaeffner, rappelons-le « chargé du service d'organologie musicale » au Musée d'ethnographie du Trocadéro quand il part en mission en 1931, a consacré une bonne partie de son temps à rassembler le matériau destiné à faire une étude complète et systématique des instruments de musique qu'il a pu observer dans les régions d'Afrique traversées²⁴. On peut distinguer quatre thèmes pour faciliter la présentation de ce travail sur les instruments tel qu'il apparaît dans les fiches : description, classification, contextualisation et « topo-organographie ».

De nombreuses fiches sont consacrées à la description des instruments de musique : il s'agit le plus souvent d'une description physique assez complète, présentant la matière (ou, le cas échéant, les matières, tel un tambour en bois avec une peau de chèvre), les dimensions précises, les différents éléments de décoration, etc. Un dessin est parfois associé à ces différents éléments, comme dans l'une des fiches consacrées au sifflet²⁵ (cf. Illustration 4).

23. Sur le plan épistémologique, il est très éclairant de lire ou de relire ici l'article de Gilbert Rouget qui ouvre significativement le numéro de *L'Homme* consacré à *Musique et anthropologie* (2004), où l'auteur démontre que l'ensemble des actions musicales des Pygmées constitue une « véritable technique de l'existence et de la survie collective ». La matière de l'article (où le nom de Marcel Mauss apparaît plusieurs fois) provient d'observations faites par l'auteur en 1946 dans le cadre de la mission Ogooué-Congo, complétées par des références bibliographiques plus récentes. Une partie de l'ethnographie alors réalisée par Gilbert Rouget réapparaît dans l'article de 2004 sous la forme de textes descriptifs, écrits au présent et prenant en compte la terminologie vernaculaire, soit comme commentaires des planches hors-texte, soit, dans une version plus longue, dans le cours du texte. On peut lire, par exemple : « *Bukela* est une danse qui, comme *Edzingi*, mobilise tout le campement, femmes et hommes, mais cette fois avant le départ de ceux-ci pour une expédition de chasse au phacochère ou à l'éléphant. Elle a lieu le plus souvent de nuit, autour du feu entretenu au centre du campement mué en place de danse. Assises par terre, les femmes forment un petit groupe compact qui chante continûment, en battant des mains. L'une d'elles frappe une cloche de fer plantée en terre. Deux tambours, battus par deux jeunes hommes, accompagnent presque sans arrêt le chant, auquel participent les chasseurs qui, eux seuls, dansent » (Rouget 2004 : 30). Ces descriptions sont très proches, dans la forme, du contenu des fiches de Schaeffner.

24. Il publie en 1936 son livre consacré aux instruments de musique et sans doute le plus célèbre aujourd'hui (Schaeffner 1994 [1936]), mais on verra plus loin à quel autre usage était probablement destiné le matériau ici réuni.

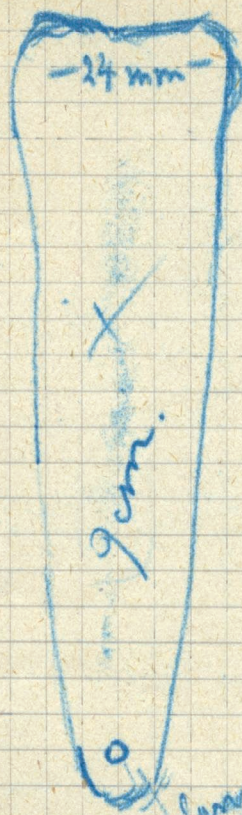
25. FDD, 20, deux fiches intitulées « Musique : instruments (2) ».

dongo

Musique: instrument

dom susoe

[dom = garder]



- 1 cm d'intensité

fabricé par
bois de
hache
de fl

4 croix

ut de ut ♯

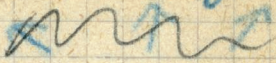
ants [2] Sāga dolo

 instrument de grand
 genre et d'homme
 sont à charmer les rînges
 qui mangent le mil
 le propriétaire (gañdo, de
 Camiô)
 goñe taillé avec une
 et verni avec une pointe
 de résine, dans la brouss
 (rouge)
 dessinés au fer rouge (flèche)
 Suspendue à la ceinture
 chez les hommes, à leur sacoché.

Illustration 4

Présentation d'un sifflet

FDD, Dogô – Musique : instruments (2)

Cette illustration montre que Schaeffner indiquait régulièrement les notes jouées par l'instrument décrit : ici, au bas de la fiche, il indique deux notes, selon que l'unique trou d'intonation est bouché ou non. Dans une autre fiche, il présente une flûte avec quatre trous d'intonation, donne les cinq notes possibles et rajoute à l'ensemble un exemple de mélodie avec 5 notes²⁶. On voit dans l'illustration 4 qu'à la description physique il associe parfois des éléments renseignant sur la facture de l'instrument (le bois est « taillé avec une hache », etc.). Dans quelques cas, enfin, la fiche renvoie précisément à un objet collecté par la mission (à destination du Musée d'ethnographie du Trocadéro).

Ces éléments descriptifs sont parfois regroupés de telle sorte qu'une ébauche de classification des instruments observés en mission apparaît dans l'ensemble des fiches²⁷. Dans trois fiches consacrées aux tambours de Sanga, ces instruments sont ainsi regroupés en « 3 sortes », avec une description assez détaillée pour chacune²⁸. Contrairement à celles qu'on trouve dans un lexique, ces descriptions sont ici assez longues, comme pour le *gombwe* :

« *Gombwe*. Tambour de bois à ficelles permettant, au cours du jeu, de modifier la tension de la peau de chèvre ou de bouc. Bois de tamarinier (*hombolu*). Joué avec bâton recourbé. Joué par le chef du tamtam, qui recueillera les cauris avec lesquels il achètera du dolo aux femmes pour boire avec les familles des danseurs, celles des autres musiciens, les familles des cordonniers, les forgerons, etc. et tout le monde en général. Il garde un peu de cauris pour lui ».

Le désir de classer les instruments apparaît sans doute aussi dans l'habitude de Schaeffner d'indiquer des variantes pour chaque instrument. Dans certaines fiches, il note minutieusement les dimensions de plusieurs instruments d'un même type (par exemple le tambour) appartenant à différentes personnes : les variations (peu importantes) ont probablement pour fonction de valider des regroupements et une classification générale sans se laisser abuser par la singularité d'un objet.

26. FDD, 43, dix fiches consacrées à la flûte. Dans l'ensemble des fiches, le nom des notes peut être écrit en toutes lettres, mais Schaeffner trace parfois une portée musicale sur laquelle il porte les notes, ce qui présente l'avantage d'indiquer directement la position des notes sur une ou plusieurs octaves.

27. La classification des instruments est déjà une préoccupation majeure de Schaeffner quand il part pour la première fois en mission, comme le montrent, parmi d'autres références, deux articles importants publiés avant le départ en Afrique : « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie » (*Documents*, octobre 1929, 5) et « Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique » (*Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, janvier 1931, 1).

28. FDD, 1, trois fiches intitulées « Musique ».

Les instruments de musique ne sont pas exclus de l'observation ethnographique puisque de nombreuses fiches livrent des éléments de contextualisation qui montrent la cohérence de l'enquête dans son ensemble. L'illustration 4 contient de tels éléments (le sifflet « sert à chasser les singes qui mangent le mil ») ; plus généralement et dans l'ensemble des fiches, la matière rassemblée permet de comprendre qui est propriétaire de tel instrument (le village, un individu...), qui en joue (joueur « professionnel » ou non), comment on en joue (avec ou sans baguette...) et, surtout, en quelle circonstance on l'utilise (fête, rite, époque...). Dans quelques cas enfin, en relation avec les circonstances du jeu, Schaeffner note quelques mythes (qui a donné l'instrument aux hommes, pourquoi ?...). Il écrit par exemple, après avoir présenté plusieurs instruments :

« Origine : tambours et Kutupele ont été inventés par Biliza, qui, alors que Ana avait dit qu'il ne fallait pas s'amuser aux funérailles, dit qu'il fallait s'amuser. Il donna ces instruments aux hommes, après que les masques eussent été découverts, laissés à terre par Yeba »²⁹.

Aucune autre fiche de Schaeffner ne précisant qui sont Biliza, Ana ou Yeba, on comprend à quel point son observation des instruments de musique semble elle aussi intégrée dans une ethnographie plus globale : de même que plusieurs lexiques permettent de lire et comprendre les observations de Schaeffner, c'est bien à l'ensemble des fiches des différents collaborateurs de la mission ethnographique, sous la direction de Griaule, qu'il faut se référer pour se familiariser avec les rites et les mythes évoqués.

C'est au contraire de façon très ponctuelle et un peu isolée qu'apparaît une « topo-organographie », c'est-à-dire l'énumération systématique et exhaustive, dans une trentaine de fiches successives, de tous les instruments de musique possédés par les habitants de chaque village (mais uniquement pour la partie « Dogon » de la mission Dakar-Djibouti)³⁰. La première de ces fiches présente l'organisation géographique de Sanga Dolo, lieu de séjour et d'enquête de la mission en pays dogon : Sanga Dolo est divisé en plus d'une dizaine de villages, dont certains possèdent plusieurs « quartiers ». Schaeffner note ensuite, pour chaque village, la liste des instruments de musique (par type d'instruments), qui en possède et le cas échéant quel est le statut du possesseur (par exemple cultivateur). L'illustration 5 donne l'exemple du village de Dini (dont la présentation complète s'étend sur plusieurs fiches)³¹.

29. FDD, 1, trois fiches intitulées « Musique ».

30. FDD, 47, 33 fiches aux titres variés.

31. FDD, 47, sixième des 33 fiches.

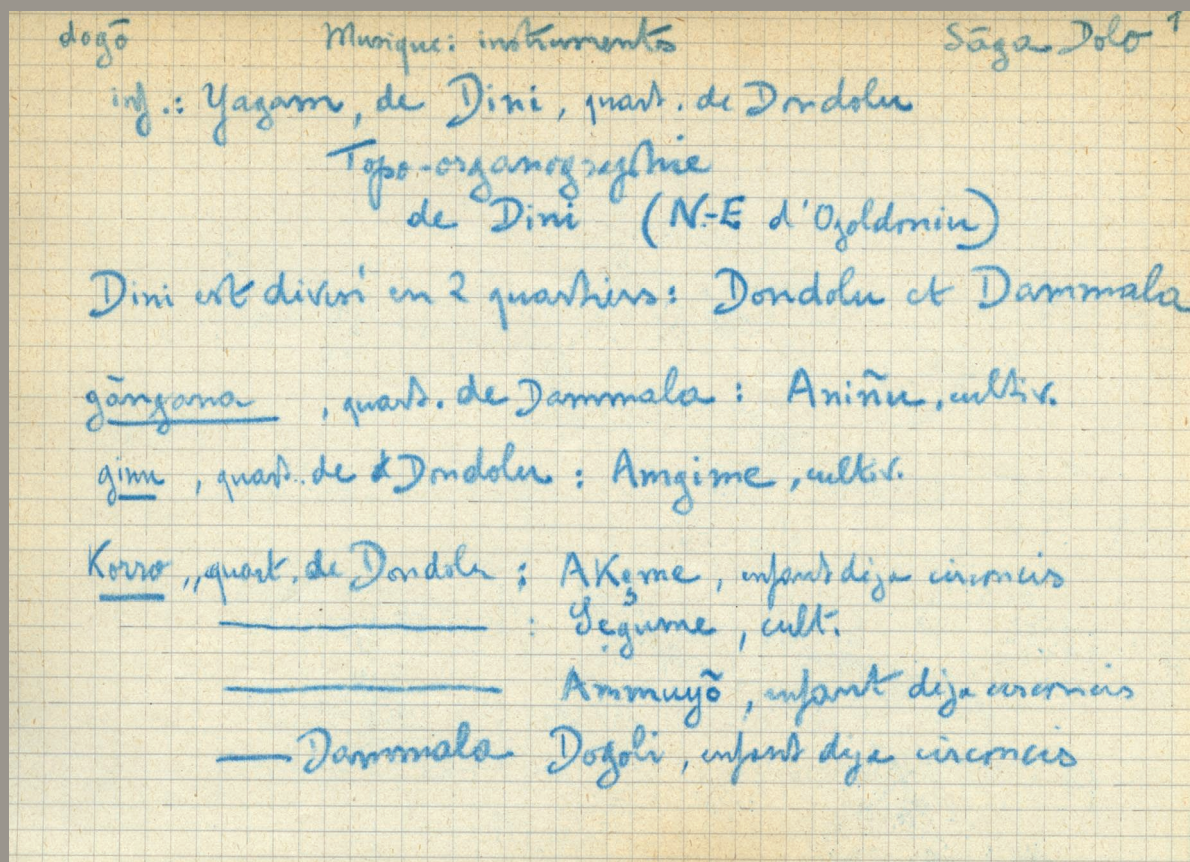


Illustration 5

Topo-organographie de Dini

FDD, Dogô – Musique: instruments

On peut noter que l'informateur (Yagam) habite l'un des deux quartiers du village, qui est localisé précisément (Ogoldoni est un autre village). Les trois instruments cités (*gângana* et *ginu* : « cloches » ; *korro* : « tambour de bois »), qui appartiennent à des cultivateurs ou à des enfants déjà circoncis, sont les premiers d'une longue liste d'instruments qui ont été abondamment nommés, présentés et décrits ailleurs.

L'ensemble des fiches consacrées partiellement ou totalement aux instruments de musique renvoie donc l'image d'une « organographie » assez complète, associée à un ensemble plus vaste et reliée à d'autres objets d'analyse (les circonstances du jeu renvoient par exemple aux rites), mais qui laisse par ailleurs entrevoir une organologie assez systématique (classification, répartition géographique, etc.). Qu'en est-il de l'appréhension du langage musical lui-même ?

Répertoires musicaux

La lecture de l'ensemble des fiches révèle que Schaeffner a manifestement distingué plusieurs répertoires constitués d'un nombre variable de pièces, mais sans envisager d'en livrer ultérieurement une présentation complète et systématique (on ne trouve par exemple aucune liste de pièces comparable aux listes d'instruments de musique). Dans certains cas, une fiche peut renvoyer à une pièce, ou du moins à un objet désigné exclusivement par la terminologie vernaculaire et caractérisé par un ou plusieurs éléments relevant de la systématique musicale³². Dans l'une des fiches consacrées à l'enterrement d'un renard, Schaeffner note par exemple : « 6 à 7 hommes tournent en rond, parmi eux un joueur de tambour [...]. Rythme battu : *anam-boy* »³³. De même, dans un contexte où il présente plus généralement les obsèques de femmes, il écrit : « Lorsqu'on accompagne la morte jusqu'au cimetière (*ya-yimu-boy*). Rythme du tambour : *yagule-boy* »³⁴. Ce dernier exemple est immédiatement suivi d'une transcription musicale du rythme en question qui confirme l'impression d'ensemble que l'étude de la systématique musicale (validée par le recours à la terminologie vernaculaire) pouvait ultérieurement aboutir à la mise au jour de l'organisation d'un ou de plusieurs répertoires, sans qu'on cerne précisément le projet de l'auteur.

32. La systématique musicale désigne ce qu'il est couramment convenu d'appeler le langage musical. Simha Arom la définit plus précisément comme l'ensemble des timbres, rythmes, échelles, modes et formes (Alvarez-Péreyre & Arom 2007a : 248, 250-251). Dans une publication plus spécialisée, le même auteur avait affirmé que « toute musique ethnique relève d'une systématique qui lui est propre » (Arom 1982 : 198).

33. FMG, Divination (par le renard pâle) Yurugu, première des trois fiches rédigées par Schaeffner.

34. FMG, Funérailles chasseur, sixième des fiches rédigées par Schaeffner.

Il est en revanche très clair que Schaeffner s'est explicitement interrogé sur les liens entre le(s) répertoire(s), les instruments de musique et les circonstances de jeu. Dans le premier des deux exemples cités, il précise : « 6 à 7 hommes tournent en rond, parmi eux un joueur de tambour (ici, un gomboy, à la rigueur un boytola) »³⁵. Un peu plus loin, il note qu'un « gomboy peut suffire à battre l'anam-boy »³⁶. On voit donc que des instruments différents peuvent jouer le même rythme : Schaeffner montre ainsi que l'appellation vernaculaire renvoie à une réalité musicale éventuellement dissociée de la formation instrumentale qui permet son exécution.

On a déjà vu que certaines fiches établissent le lien entre une pièce (ou un répertoire) et les circonstances de cette exécution. Parfois ce lien est présenté d'une façon systématique par une typologie apparemment organisée sur le critère des circonstances. Pour présenter les obsèques d'hommes, Schaeffner « distingue », par exemple :

- « 1) anam-boy (tambour de l'homme). Une seule batterie de sifflet et de tambours pour conduire le mort au cimetière, pour les amusements sur la terrasse le 1^{er} jour, ainsi que sur la place Tay, pour les combats de torches et pour l'allumage du feu [...].
- 2) addule (chant) chant sur la terrasse avec ronde, batterie du yone-boy
- 3) danam-boy (danam : chasseur), lorsqu'on avale le feu [...] »³⁷.

Cette typologie renvoyant aux circonstances est instructive parce que le premier type distingué correspond lui-même à plusieurs circonstances (« conduire le mort au cimetière », « pour les amusements sur la terrasse », etc.). On a ici la confirmation que l'*anam-boy*, dont on a vu qu'il ne se définissait pas par une formation instrumentale et qui n'est pas réductible à une circonstance, ne doit pas son nom (en tout cas pas exclusivement) à des données « extra-musicales » (que se chargerait de mettre au jour l'observation ethnographique). La prise en compte de la systématique musicale dans sa spécificité (c'est-à-dire une approche musicologique) est nécessaire pour comprendre le(s) sens de la terminologie vernaculaire. Plus globalement, Schaeffner, en posant ainsi, explicitement, la question de l'articulation entre « musical » et « extra-musical », aborde, au moins dans cette première étape que représente le travail de terrain, le domaine de la *catégorisation musicale*, notion importante dans les travaux ethnomusicologiques beaucoup plus récents³⁸.

35. FMG, Divination (par le renard pâle) Yurugu, première des trois fiches rédigées par Schaeffner. Les deux tambours mentionnés font partie de la liste reproduite plus haut dans l'illustration 3.

36. *Ibid.*, deuxième des trois fiches rédigées par Schaeffner.

37. FMG, Funérailles chasseur, quatrième et cinquième fiches rédigées par Schaeffner. La première partie de la citation est extraite de la fiche reproduite plus loin dans l'illustration 6.

38. On peut lire une présentation synthétique des enjeux de la catégorisation musicale dans Alvarez-Péreyre & Arom (2007b : 79-81). Les auteurs écrivent notamment : « On constate que chaque communauté ethnique possède plusieurs répertoires musicaux, chacun d'eux regroupant un ensemble donné de pièces. Il s'agit alors de comprendre ce qui motive le regroupement de tel .../...

Par ailleurs, le recours à des transcriptions musicales et le renvoi à des enregistrements permettent de mieux comprendre comment il s'est parfois exclusivement concentré sur la question de la systématique musicale.

Transcriptions et enregistrements

On trouve dans l'ensemble des fiches plusieurs transcriptions musicales de tailles très variables : une dizaine dans le fonds Marcel-Griaule et autant dans le fonds Dakar-Djibouti. Dans trois cas, la transcription est précédée, dans la marge gauche de la fiche, d'un renvoi à un enregistrement (par exemple : « cf. cyl. XV » ; les missions des années 1930 rapportant des enregistrements effectués sur cylindre). On a reproduit plus bas les trois fiches où apparaissent de telles indications, issues du fonds Marcel-Griaule³⁹.

Au sein de ce corpus d'une vingtaine de transcriptions réalisées par Schaeffner, nous en distinguerons plusieurs types, avant de nous interroger sur leur(s) fonction(s) au sein de l'ensemble des deux fonds. La portée musicale est le support d'un premier type qui apparaît par exemple sur l'une des fiches du fonds Marcel-Griaule (cf. Illustration 6)⁴⁰.

La portée permet de transcrire le rythme dans un cadre mesuré (5 croches par mesure) et surtout d'indiquer la hauteur des sons (partie de sifflet). La partie de tambour, qui distingue main droite et main gauche, note des accents à la main droite. La portée, dans la même perspective, est systématiquement utilisée pour la transcription de chants. Dans le fonds Dakar-Djibouti, une fiche transcrit par exemple un extrait de chant (deux mesures suivies d'une barre de répétition), avec les paroles correspondantes, chaque syllabe placée sous une note⁴¹. Dans une autre fiche, l'organisation des hauteurs est plus complexe : Schaeffner donne trois formules mélodiques chantées et, sur la même ligne, note systématiquement cinq sons de l'aigu au grave (cf. Illustration 7)⁴².

[Suite de la note 38] ensemble de pièces dans tel ou tel répertoire. Il s'avère qu'un tel regroupement est toujours associé à des fonctions socioculturelles. Mais on constate également que certaines pièces se retrouvent – c'est-à-dire circulent – d'un répertoire à un autre et, inversement, que des pièces issues de répertoires différents sont liées à une même circonstance sociale, à une même fonction ou à un même usage. Cette convergence dans l'ordre ethnologique a-t-elle un parallèle en termes strictement musicaux ? Autrement dit, existe-t-il une relation – et, le cas échéant, laquelle – entre des régularités de type ethnologique et de type musical ? Dans l'affirmative, quels sont les principes qui régissent ces régularités ? » (*ibid.* : 80). Sans prétendre que Schaeffner a posé ce type de questions de façon systématique, on peut au moins affirmer qu'il s'est préoccupé de rassembler le matériau nécessaire pour répondre à un questionnement de cet ordre.

39. Voir les illustrations 6, 8 et 9.

40. FMG, Funérailles chasseur, quatrième fiche rédigée par Schaeffner.

41. FDD, 12, une fiche intitulée « Musique ». Les paroles de ce chant transcrit au Cameroun sont « Töye Garua n'golimliale himidahura » et sont suivies de la traduction : « Père de Garoua laisse-moi danser la danse de la mort (le lamido) ».

42. FDD, 16, une fiche intitulée « Musique ».

dogô Funérailles [IV] Sâga Dolo

inf.: Ambasa et Antandou

Remarque : pour les obsèques de femmes il y a des danses (go) pour celles d'hommes des amusements » (niemu-yanna [niemu = mort])

Obsèques d'hommes - Distinguer

1°) amam-bay (tambour de l'homme). Une seule batterie de sifflet et de tambours pour conduire le mort au cimetière, pour les amusements sur la terrasse le 1^{er} jour, ainsi que sur la place Tay, pour les combats de torches et pour l'allumage du feu

d. cyl XV

Sifflet

Tambour $\frac{5}{8}$ m.d. m.g.

Variante
avant-dern. vers
m. 5-7-1-6

Illustration 6

Transcription avec portée musicale
FMG, Dogô – Funérailles IV

Kirdi Podoko Musique Mosa

Chants répétés sur paroles probablement improvisées avec accompagnement de udye, joué par un griot de Podoko

sur l'accord d'udye

m.g. m.d.

sur l'accord

m.g. m.d.

sur l'accord

m.d. m.g.

X A Ujila, une femme broyant la farine à l'intérieur d'un sacré chantonnait l'un de ses airs

Illustration 7

Transcription de chants avec accompagnement
FDD, Kirdi podoko – Musique

On croit comprendre que l'*ugdye* accompagne les chants avec cinq notes pouvant être jouées à la main droite ou à la main gauche. Une fiche du même fonds présente l'instrument en question et confirme cette lecture : l'*ugdye* est un instrument à cinq cordes pincées « disposées sur un plan perpendiculaire à la caisse de résonance (en forme de bateau) »⁴³. Il est donc probable que les cinq sons notés ont pour Schaeffner le statut d'une échelle, au sens où il transcrit les notes qui peuvent être jouées et non celles qui sont effectivement jouées⁴⁴.

Le deuxième type de transcription est celui qui n'utilise pas de portée musicale. On a vu dans l'illustration 6 qu'un rythme de tambour pouvait être noté en association avec une partie indiquant des hauteurs, mais Schaeffner transcrit parfois des rythmes isolément, sans portée, comme le montre cette fois l'illustration 8⁴⁵.

Cette transcription est conforme à toutes les transcriptions rythmiques de Schaeffner, qui distingue systématiquement les deux mains d'un tambour en notant les parties séparément ; il est clair cependant que l'oreille entendrait davantage un ensemble relativement homogène fondé sur le jeu souvent alterné des deux mains que deux parties distinctes⁴⁶. Une telle transcription vise donc, sans doute, à donner également une indication sur le jeu de l'instrument.

Sans le recours au solfège, Schaeffner livre parfois des indications qui s'apparentent à une transcription très simple, dans la mesure où elles permettent assez fidèlement de se représenter telle ou telle musique. Décrivant par exemple les mêmes funérailles, il note :

« Une sœur du mort, place Tay, battait à 4 temps de ses pieds : g g d d (le second pied gauche ou second pied droit plutôt en arrière du premier) ; les bras étendus horizontalement, se balançant de gauche à droite »⁴⁷.

43. FDD, 13, une fiche « Musique : instruments ».

44. L'échelle est le « stock des hauteurs disponibles pour toute construction mélodique, lesquelles peuvent être dupliquées d'une octave à une autre. Une échelle musicale n'implique aucune hiérarchie entre les sons qui la constituent » (par opposition au mode : cf. Alvarez-Péreyre & Arom [2007b : 87]).

45. FMG, Funérailles chasseur, cinquième fiche rédigée par Schaeffner.

46. Pour être complet, il faut noter qu'on a affaire ici à des tambours à membranes pour lesquels les deux mains frappent la même peau. On imagine qu'on pourrait entendre distinctement deux parties dans le cas d'une percussion où, par exemple, une main frappe une peau et l'autre un support métallique comme une cloche : la distinction nette des timbres orienterait l'écoute différemment. On peut remarquer par ailleurs que Schaeffner ne donne aucune indication de tempo (le tempo lent favorisant, le cas échéant, la perception claire des parties correspondant à chaque main).

47. FMG, Funérailles chasseur, troisième fiche rédigée par Schaeffner.

Quelle est la fonction de ces différents types de transcriptions ? Elles peuvent être, premièrement, des fragments musicaux « illustrant » ponctuellement une description plus générale où apparaît tel instrument, tel rythme, tel chant. Certaines observations ethnographiques d'un rite indiquent par exemple quelle formation instrumentale accompagne telle partie du rite. Une portée musicale permet alors de transcrire une formule mélodico-rythmique de quelques notes jouée par l'un des instruments. Parmi d'autres procédés descriptifs, la transcription vise ici à donner une image sonore (mais très partielle) du rite.

Certaines transcriptions jouent, deuxièmement, un rôle important dans la notation de variantes musicales, un peu comme celle des dimensions précises de différents instruments d'un même type. Dans certains cas Schaeffner peut noter deux rythmes séparés par « ou » ; il peut aussi noter un rythme de plusieurs mesures et rajouter dans la marge la variante pour une seule mesure⁴⁸ ; il peut enfin noter plusieurs éléments dont l'ordre est variable, comme dans la fiche reproduite dans l'illustration 9⁴⁹.

La dernière transcription de cette fiche indique que l'ordre des trois mesures peut être inversé (mais sans donner plus de détail). Ce dernier exemple confirme l'impression que Schaeffner n'a pas principalement cherché à réaliser les transcriptions les plus détaillées possible de telle ou telle pièce effectivement entendue, mais qu'il a voulu rendre compte de la marge de variabilité admise par les musiciens : on peut voir là l'ébauche d'une réflexion et d'une méthode qui aboutira ultérieurement (au retour du « terrain » ?) à la mise au jour des règles de fonctionnement de la « grammaire » que représente toute systématique musicale, au-delà de simples transcriptions supposées exhaustives, mais exclusivement descriptives⁵⁰.

Dans trois cas, enfin, le renvoi aux cylindres enregistrés est associé à une transcription, qui donne donc une image graphique de ce qu'il était possible d'entendre par ailleurs, après le retour de la mission (c'est un des rôles assignés à la phonothèque fondée par Schaeffner au Musée d'ethnographie).

48. Dans l'illustration 6, on peut lire, dans la marge droite, une telle variante pour une seule des deux mains, ce qui montre au passage le degré élevé de précision.

49. FMG, Funérailles chasseur, sixième fiche rédigée par Schaeffner.

50. Une présentation des enjeux théoriques de la transcription, qui expose notamment le caractère très problématique de la prétention à la fidélité ou à l'exhaustivité, se trouve dans Alvarez-Péreyre & Arom (2007b : 60-66). Les auteurs distinguent les partitions étique, émique et modélisée, en expliquant pourquoi ils privilégient dans leurs travaux les deux dernières. Plus généralement, on peut affirmer que les enjeux de la transcription constituent une question épistémologique majeure dans l'ethnomusicologie contemporaine.

dogô funéraires $\triangle 6$ (Sâga dolo)

Obèques de femmes

1^{re} lorsqu'on accompagne la morte jusqu'au cimetière
(ya-yima-boy) Rythme du kambo = yagule-boy

2^{de} pour entrer sur la place Tay (Tay-yo [yo = entrée])

sifflet : maison des 1^{re} & 3^{es} kings

Kambo 4/4 3 types de mesure se suivent sans ordre

q. af XV (16)

Illustration 9

Exemple de transcription avec variante
FMG, Dogô – Funérailles 6

L'existence de tels enregistrements confirme l'impression qu'une fonction analytique (et non seulement descriptive) était assignée aux transcriptions, qui n'étaient pas les seules façons d'« entendre » les musiques étudiées sur place⁵¹.



À la lecture de l'ensemble des fiches réunies dans les deux fonds que nous avons présentés, il apparaît clairement qu'André Schaeffner s'est, d'une part, complètement inscrit dans le protocole méthodologique défini par Marcel Griaule et qu'il s'est, d'autre part, concentré sur l'observation de la musique (mais sans s'y limiter). Une « ethnomusicologie » se dégage-t-elle de la pratique ethnographique mise en œuvre, individuellement ou collectivement, pendant les missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan ? La formule utilisée dans le titre de ce texte, « de l'ethnographie à l'ethnomusicologie », n'est pas à comprendre comme une évolution dans la trajectoire de Schaeffner, qui a participé aux missions en qualité d'expert en musique et non en tant qu'ethnographe de formation. L'expression est à comprendre sur le plan méthodologique : le protocole collectif est ethnographique, mais Schaeffner, qui s'y est intégré, a mené un travail qu'on peut qualifier, au moins en partie, d'ethnomusicologique.

De quelle « ethnomusicologie » s'agit-il ? On a vu que Schaeffner réalise une description ethnographique de rites en rendant compte de la terminologie vernaculaire ; qu'il entreprend par ailleurs, dans les nombreuses fiches consacrées aux instruments de musique, une « organographie » exhaustive et systématique ; qu'il s'attache enfin, dans l'étude des répertoires musicaux et en utilisant notamment des transcriptions et des enregistrements, à mettre au jour certains aspects du langage musical dans leur dimension strictement formelle, en dépassant parfois le seul stade de

51. Je remercie Pribislav Pitoëff, ethnomusicologue aujourd'hui en charge de la phonothèque du Musée de l'Homme, de m'avoir livré une copie des trois enregistrements correspondant aux illustrations ci-dessus. La confrontation très instructive entre les enregistrements et les transcriptions m'a conduit à commencer un nouveau travail, plus systématique que cette seule confrontation initialement prévue pour illustrer les trois renvois ici présentés : il s'agit d'une enquête s'appuyant sur l'ensemble des enregistrements rapportés par la mission Dakar-Djibouti, aujourd'hui conservés à la phonothèque du Musée de l'Homme, et sur d'autres enregistrements et travaux bibliographiques en rapport avec les différentes musiques entendues sur place par Schaeffner (notamment la musique dogon), et ce afin de comprendre précisément les méthodes et les choix de ce dernier en matière de transcription musicale. Cette enquête devrait aussi permettre d'évaluer plus précisément la spécificité du travail de Schaeffner, qui n'a pas été le seul à s'occuper de musique pendant ou après les missions auxquelles il a participé. Il est par exemple intéressant de lire, en ce sens, un article de Geneviève Calame-Griaule et de Blaise Calame publié en 1957 dans *La Revue musicale*, consacré à la musique africaine, et où les auteurs analysent notamment le système d'opposition, dans la musique dogon, entre éléments mâle (*na*) et femelle (*tolo*), associés à des rythmes ternaire et binaire (Calame-Griaule & Calame 1957 : 13).

la description. On assiste donc, à travers les notes de terrain de Schaeffner, à une expérience méthodologique qui représente un *point d'équilibre épistémologique*, en ce sens qu'elle repose sur l'observation de plusieurs objets qui relèvent à la fois de la systématique musicale et de considérations extra-musicales. Cette approche, replacée dans le contexte des années 1930, semble anticiper à la fois sur ce qu'on appellera plus tard l'anthropologie musicale et l'ethnomusicologie⁵².

On peut faire deux hypothèses pour expliquer ce caractère équilibré de l'observation. D'un côté, comme on l'a déjà évoqué, Schaeffner part en mission avec une formation essentiellement musicale (on se souvient par exemple de l'importance du solfège rythmique dans son apprentissage) et se retrouve intégré dans un protocole d'enquête ethnographique. Il apparaît rétrospectivement que l'ethnographie est venue enrichir et non remplacer l'intérêt pour la forme musicale. Mais, d'un autre côté, le « terrain » a sans doute représenté pour Schaeffner la rencontre effective de la « performance », ce que l'organologie, dans le cadre de ses fonctions au Musée de l'Homme, ne permettait pas. Son approche de la musique, déjà tournée contre le « graphocentrisme philologique », a réellement trouvé dans l'expérience de terrain l'occasion de décrire des gestes et des corps en action, ce qui l'obligeait, d'une certaine manière, à accorder au moins autant d'importance à la description de rites qu'à la réalisation de transcriptions musicales.

En quoi l'œuvre ultérieure d'André Schaeffner s'appuie-t-elle sur le matériau documentaire ici présenté ?

Si l'on s'interroge précisément sur l'exploitation de ce matériau, on constate d'abord une forme d'énigme, au moins apparente, puisque cette exploitation apparaît très limitée. Il est en ce sens saisissant de lire un texte récemment édité par les soins de Jean Jamin, qui aurait dû servir d'introduction à un livre que Schaeffner avait projeté d'écrire en 1937 sur la musique des Dogons et qui n'a jamais vu le jour (Schaeffner 2006). Le projet de ce livre est clairement issu de l'expérience de terrain faite au cours des missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan et on peut faire l'hypothèse que le matériau rassemblé dans les fiches (pour la plupart inédites) qu'on a présentées ici était la documentation de base du livre en question⁵³.

52. On utilise ici ces termes dans le sens défini plus haut en introduction.

53. Schaeffner écrit par exemple dans ce texte : « Je crois avoir été le premier à dresser un inventaire de tous les instruments de musique qu'on emploie dans un groupe de villages indigènes. La région de Sanga-du-Haut, où nous vivions, étant composée de neuf villages, je me suis enquis auprès des habitants de chacun de ces villages de tous les instruments que ces gens pouvaient posséder » (2006 : 215). Il s'agit sans aucun doute de la topo-organographie dont on a parlé plus haut.

Cette introduction et le manuscrit intitulé *Les Instruments de musique des Dogons* conservé au Musée de l'Homme, manifestement destiné à devenir le cœur du même livre⁵⁴, ne conservent pourtant qu'une partie restreinte des informations rassemblées dans les notes de terrain. Par exemple ces textes se concentrent principalement sur les instruments de musique (et même sur les tambours, en ce qui concerne l'introduction), et ne proposent aucune transcription⁵⁵. On a donc l'impression qu'il ne devait pas subsister dans ce travail l'équilibre épistémologique défini plus haut, et il se trouve que cette impression demeure à la lecture de travaux postérieurs⁵⁶. On voit le caractère énigmatique du passage de l'expérience de terrain au stade de l'analyse et de la publication, qui pose plus globalement encore le problème du statut du « terrain » dans les recherches et dans la carrière d'un ethnologue ou d'un ethnomusicologue⁵⁷. Un travail complémentaire à cette présentation des fiches consistera donc à mener l'enquête pour comprendre, au moins en partie, pourquoi Schaeffner lui-même s'est résigné à ne pas exploiter des informations qu'il avait réunies. Très certainement faudra-t-il surtout prendre en compte le fait que Schaeffner, pour des raisons de relations personnelles, a décidé, dès avant la guerre, d'abandonner tout son « terrain » dogon à Griaule⁵⁸.

54. Voir sa présentation dans Lortat-Jacob (2006 : 245, n. 1).

55. Bernard Lortat-Jacob peut donc écrire, après avoir commenté la pratique du tambour de Schaeffner lui-même, qui a pris des « leçons » pendant son terrain africain (ce qui, inversement, n'apparaît pas directement dans les fiches) : « Schaeffner transcrivait d'ailleurs plutôt rarement la musique. En ce qui concerne les Dogons en tout cas, nulle trace de notations musicales. Au moins en cette occasion, la pratique fut pour lui un irremplaçable moyen de connaissance fournissant, plus sûrement que tout autre procédé, la clé d'une écoute "de l'intérieur" » (Lortat-Jacob 2006 : 247).

56. L'étude sur les Kissi (Schaeffner 1951, pour la première édition) est particulièrement intéressante et significative. Le texte d'environ 80 pages est divisé en chapitres correspondant aux instruments de musique utilisés (« Sonnaillles et hochets », « Sistre de calebasse », « Tape-cuisse », etc.) et contient six ou sept transcriptions très courtes, dont la moitié sont des formules rythmiques de quelques mesures.

57. La façon d'aborder cette question peut orienter notre lecture de certains éléments d'analyse proposés par Olivier Roueff dans son article sur « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner ». Dans un premier temps, la constatation d'une rencontre effective de la « performance » pendant le terrain invite à s'écarter de la conclusion de ce texte, qui s'attache à établir que Schaeffner « fait jouer théoriquement le centrément sur le corps musicien et la performance musicale contre le privilège de l'objet muséal ou de la partition, mais demeure en pratique tributaire du dispositif de savoir muséal qu'il investit, et "sauve" ainsi, paradoxalement, ce que le graphocentrisme des savants du monde musical a contribué à instituer et à durcir au XIX^e siècle : La Musique comme essence réifiée, existant en deçà de ses actualisations » (Roueff 2006 : 73). Mais on pourrait aussi bien considérer, dans un second temps et en s'appuyant sur ce qui vient d'être rappelé, que Schaeffner, malgré son expérience de terrain, n'a pas su ou voulu témoigner de sa rencontre avec la performance, et retrouver en ce sens la conclusion qu'on vient de citer.

58. Je suis très reconnaissant à Jean Jamin d'avoir attiré mon attention sur ce point et de m'avoir livré certaines informations précieuses sur les relations entre les deux hommes. Par ailleurs, l'enquête dont on esquisse ici le projet devra s'appuyer sur d'autres considérations, mêmes secondaires, puisque, par exemple, toutes les notes de terrain n'ont pas été rédigées en pays dogon.

Si l'on se place à présent dans une perspective plus globale et si l'on considère que l'expérience ethnographique ne se résume pas à rédiger des fiches, c'est l'œuvre entière de Schaeffner qui paraît profondément marquée par cette expérience (enrichie par quelques séjours ultérieurs, avec son épouse Denise Paulme, chez les Kissi et les Baga de Guinée, ainsi que chez les Bété de Côte d'Ivoire).

Premièrement, alors que son entrée au Musée d'ethnographie en 1929 se fait à travers l'organologie (domaine auquel le nom de Schaeffner est sans aucun doute le plus souvent associé aujourd'hui), on devine combien l'expérience de terrain se révèle déterminante pour donner toute son ampleur à l'étude des instruments : on peut affirmer de façon très synthétique que, pour Schaeffner, l'organologie devra désormais se soumettre à une musicologie et déboucher sur une sociologie. Cette exigence fondamentale est par exemple illustrée tout au long d'un article paru en 1980 et intitulé « Instruments de musique et musique des instruments » (cf. Schaeffner 1998)⁵⁹.

L'auteur commence par y établir le caractère problématique de l'utilisation des représentations anciennes d'instruments de musique par l'historien de la musique, qui risque de se méprendre sur leurs usages :

« Trop d'exemples montrent à quelles interprétations abusives des seules données organographiques l'on est parvenu. Faute, souvent, de la moindre expérience de la musique. Le mal n'est pas tant l'absence, pour le passé, de documents sonores que la méconnaissance de ce qui fait la vie d'une musique. Mais faute aussi d'une relation appréciable, sinon constante, entre un instrument et sa musique, entre le degré d'évolution, les caractéristiques de l'un et la complexité, le style de l'autre » (*Ibid.* : 101).

De même, Schaeffner évoque tout l'écart possible entre les intentions du facteur d'un instrument et l'usage réel qui en est fait par le musicien : « En marge de ce que le facteur avait prévu, la musique de ses instruments divague ; à un certain degré elle lui échappe » (*Ibid.* : 106). C'est ce que montrent toutes les imitations, par un instrumentiste, de styles (instrumentaux ou vocaux) étrangers à son instrument, ou plus généralement encore la « musique imitative », par exemple l'imitation par une femme araucan du Chili du galop du cheval sur une guimbarde, la reproduction dans la musique populaire roumaine du cri de l'alouette sur une flûte de Pan, ou celle dans *Renard* de Stravinsky du coq sur un cymbalum (*Ibid.* : 109).

59. On renvoie en bibliographie à la réédition, en 1998, d'un recueil de textes paru sous le titre *Essais de musicologie et autres fantaisies* (Schaeffner 1980), parce que cette nouvelle édition est aujourd'hui beaucoup plus accessible. Il faut cependant signaler que celle-ci n'a pas repris de la première édition un article intitulé « Variations Schoenberg », ni, surtout, son « Avertissement » qu'on cite un peu plus loin. On doit aussi préciser que la référence bibliographique la plus tardive qu'on trouve dans l'article « Instruments de musique et musique des instruments » (inédit jusqu'à sa parution en 1980) est un article de Marius Schneider de 1959 (Schaeffner 1998 : 108), ce qui indique au moins que le texte a été rédigé entre 1959 et 1980.

L'expérience ethnographique a donc incontestablement créé ou renforcé cette conscience d'un *écart* justifiant la soumission de l'organologie à une musicologie attentive au jeu vivant des instrumentistes – à la performance. La deuxième partie de l'article va plus loin, par exemple en utilisant les travaux des musicologues spécialistes du Moyen Âge qui signalent une division centrale des instruments à cette époque : les « hauts instruments » sont alors exclusivement destinés au service du prince (trompettes, tambours, etc. ; Schaeffner précise qu'on retrouve les mêmes instruments auprès des chefs et des rois en d'autres civilisations, en Asie ou en Afrique) et se distinguent clairement, pour cette raison fonctionnelle, des « bas instruments » (instruments à cordes, y compris le luth, peut-être le clavecin) :

« Une telle répartition est l'opposé de celle que nous attendrions si nous considérons d'un point de vue historique ou esthétique l'apport véritable de chacun. Elle est révélatrice d'une organisation sociale, disons de type "féodal" qui a subsisté seulement en Orient et en quelques parties de l'Afrique. Pour rompre avec une pareille division de la musique, il a bien fallu que la société qui s'y était tenue ait elle-même évolué. Qu'est-ce qui a favorisé, sinon provoqué, un reclassement des musiciens ? (*Ibid.* : 120-121).

La division des instruments révèle, au moins en partie, la division de la société. La question ici posée par Schaeffner illustre, parmi d'autres exemples, une approche sociologique des instruments de musique que plusieurs enquêtes de terrain en Afrique ont rendue concevable, en permettant une observation directe et riche d'instruments, d'instrumentistes et de rites ou d'autres circonstances de jeu, où se donne à voir une société dans son ensemble.

Deuxièmement et plus globalement encore, on devine combien l'expérience ethnographique a nourri une réflexion sur l'articulation entre différentes approches « savantes » de la musique, en grande partie déterminées par des découpages institutionnels et disciplinaires. La participation de Schaeffner, en 1954, au premier des trois colloques de Wégimont consacrés à l'ethnomusicologie est à cet égard très significative. Dans une communication intitulée « Ethnologie musicale ou musicologie comparée ? », il se livre notamment à un exercice de définition de ces différents termes⁶⁰ ; on discerne clairement dans cet effort de définition le

60. Schaeffner indique alors qu'il a trouvé récemment la mention de l'ouvrage *Etnografia musicale* d'Amintore Galli (1898), et note que cette expression est reprise plus tard par Julien Tiersot (Schaeffner 1956 : 26). C'est en fait Joseph d'Ortigue (1802-1866) qui parle le premier d'« ethnographie musicale », avant Amintore Galli (1845-1919) et Tiersot (1857-1936), qui publie en 1900 les *Notes d'ethnographie musicale*. Par ailleurs, c'est à l'occasion du même colloque de Wégimont, en 1954, que Schaeffner a proposé le terme d'ethnomusicologie (qui n'apparaît pas dans la communication publiée et qu'on cite ici), expression qu'il a ensuite regrettée. Dans son « Avertissement » à ses *Essais de musicologie et autres fantaisies*, il écrira par exemple : « Certain soir à Wégimont peut-être aurais-je dû m'abstenir de proposer ou d'"inventer" le terme d'ethnomusicologie, auquel j'ai renoncé, vu ce qui en est résulté et qui ne répond point à quoi j'avais visé sur l'instant » (1980 : 10).

caractère décisif de l'expérience des missions passées en Afrique, conçue comme un apport déterminant pour le « musicologue » :

« Bref, il manquait à la musicologie [que Schaeffner appelle souvent par ailleurs histoire, au sens d'histoire de la musique] d'être allée de l'histoire à l'observation directe, ou si j'ose dire, à l'expérimentation directe » (Schaeffner 1956 : 19).

« Or, ce qui est irrémédiable dans le cas du pur historien, l'ethnographe doit pouvoir y remédier en une certaine mesure. L'ethnographe possède, malgré tout, ce rare avantage d'avoir été dedans et d'avoir vécu une certaine expérience » (*Ibid.* : 20).

Le même texte multiplie cependant les précautions pour affirmer qu'entre les différents champs disciplinaires il s'agit moins de s'exclure que de s'enrichir mutuellement :

« Toutefois cette expérience, vécue par l'ethnographe, serait en partie perdue si elle le portait à rejeter les livres, et non pas à les lire avec une attention accrue. Une expérience doit se prolonger à travers l'histoire » (*id.*).

C'est sans doute en ces termes les plus généraux qu'on gagne à définir l'importance de ses différentes expériences de l'ethnographie dans l'œuvre ultérieure d'André Schaeffner. Celle-ci, qu'on l'appelle aujourd'hui musicologique ou ethnomusicologique, sociologique ou anthropologique, est issue d'expériences particulièrement diverses mais indissociablement liées. En ce sens, en s'appuyant en grande partie sur ses missions en Afrique noire, l'auteur de l'*Origine des instruments de musique* a bien contribué à l'émergence de cette idée qu'au-delà des clivages institutionnels et parfois épistémologiques hérités de traditions académiques, et selon une formulation actuelle, il n'existe finalement qu'une vaste science sociale de la musique.

Centre de recherches sur les arts et le langage, Ehess, Paris
gerard.brice@free.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : André Schaeffner – mission Dakar-Djibouti – ethnomusicologie/*ethnomusicology* – instruments de musique/*musical instruments* – méthode ethnographique/*ethnographic method* – musiques d'Afrique/*african music* – Dogons.

Alvarez-Péreyre, Frank & Simha Arom

2007a [1991] « Ethnomusicologie », in Pierre Bonte & Michel Izard, eds, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, Presses universitaires de France (« Quadrige ») : 248-251.

2007b *Précis d'ethnomusicologie*. Paris, CNRS Éd.

Arom, Simha

1982 « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de Musicologie* 68 : *Les fantaisies du voyageur : XXXIII variations Schaeffner* : 198-212.

Boilès, Charles & Jean-Jacques Nattiez

1977 « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie », *Musique en jeu* 28 : 26-53.

Calame-Griaule, Geneviève & Blaise Calame

1957 « Introduction à l'étude de la musique africaine », *Carnets critiques de la Revue musicale* 238 : 3-24.

Griaule, Marcel

1935 *Jeux et divertissements abyssins*. Paris, Ernest Leroux.

Jamin, Jean

1988 « Préface », in *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*. Paris, Jean-Michel Place : IX-XXII.

1996 « Introduction », in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*. Paris, Gallimard : 9-87.

Jamin, Jean & Françoise Zonabend

2001-2002 « Archivari », *Gradhiva* 30-31 : 57-65.

Jolly, Éric

2001-2002 « Du fichier ethnographique au fichier informatique. Le fonds Marcel-Griaule : le classement des notes de terrain », *Gradhiva* 30-31 : 81-103.

Lortat-Jacob, Bernard

1990 « L'ethnomusicologie en France », *Acta Musicologica* 62 (2-3) : 289-301.

1994 *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre, Société d'ethnologie.

2006 « Schaeffner aux tambours », *L'Homme* 177-178 : 245-249.

Roueff, Olivier

2006 « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance », *Revue d'histoire des sciences humaines* 14 : *Musique et sciences humaines* : 71-100.

Rouget, Gilbert

2004 « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », *L'Homme* 171-172 : *Musique et anthropologie* : 27-52.

Schaeffner, André

1951 *Les Kissi. Une société noire et ses instruments de musique*. Paris, Hermann (« L'Homme : cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique » 2).

1956 « Ethnologie musicale ou musicologie comparée ? », in *Les Colloques de Wégimont. Cercle international d'études ethno-musicologiques*. Paris-Bruxelles, Elsevier : 18-32.

1980 *Essais de musicologie et autres fantaisies*. Paris, Le Sycomore.

1988 [1926] *Le Jazz*. Paris, Jean-Michel Place.

1994 [1936] *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris, Éd. de l'Ehess.

1998 « Instruments de musique et musique des instruments », in *Variations sur la musique*. Paris, Fayard : 100-123.

2006 « Introduction à *Musique et danses funéraires chez les Dogons de Sanga* ». Texte établi, présenté et annoté par Jean Jamin. *L'Homme* 177-178 : 207-244.

Brice Gérard, *De l'ethnographie à l'ethnomusicologie : les notes de terrain d'André Schaeffner au début des années 1930.* — André Schaeffner (1895-1980) a participé aux missions Dakar-Djibouti (1931-1933) et Sahara-Soudan (1935). L'analyse de ses notes de terrain permet de constater qu'elles abordent des domaines très variés (descriptions de rites ou d'instruments de musique, transcriptions musicales...) et que l'expérience méthodologique, telle qu'elle est révélée par ces archives pour la plupart inédites, se caractérise par un point d'équilibre épistémologique : André Schaeffner se montre en effet pleinement attentif à la fois à la structure du langage musical et à son contexte ethnologique.

Brice Gérard, *From ethnography to ethnomusicology : André Schaeffner's field notes from the early 1930s.* — André Schaeffner (1895-1980) took part in the Dakar-Djibouti (1931-1933) and Sahara-Sudan (1935) missions. His field notes, most of which have not been published, report on quite varied topics (descriptions of ceremonies and musical instruments, musical transcriptions). The « methodological experience », as revealed in these archives, is characterized by a point of epistemological equilibrium : Schaeffner paid very close attention to both the structure of the language of music and to its ethnological context.